تحولات اللغة فى شعرية الحداثة

محمد عبد المطلب

(١)

لقد سارت الشعرية العربية مخترقة الزمان والمكان، وكانت مسيرتها الطويلة مليئة بالتحولات الصاعدة والهابطة، وبرغم الصعود والهبوط فإنها أسست إبداعها على ركائز مركزية حافظت عليها فى كل تحولاتها، وفى كل تنقلاتها فى الزمان والمكان، حيث أصبحت هذه الركائز محددة لملامح الهوية الإبداعية للشعرية العربية، وهذه الركائز هى:-

الركيزة الأولى: (الإيقاع الموسيقى) الذى صاحب البدايات، وظل فطريا إلى أن كشف عن قانونه الخليل بن أحمد فى (علم العروض) بعبقريته الموسيقية، وظلت بحور الشعر على نسقها الموروث إلى أن أصابها نوع من الاهتزاز المحدود فى (الموشحات والمخمسات والمربعات والمسدسات) ولم يكن الاهتزاز محدودا فقط، بل كان مؤقتا أيضا، إذ سرعان ما استعادت البحور نسقها الخليلى، وحافظت على هذا النسق إلى أن جاءت مرحلة (التفعيلة) فكانت نوعا من التمرد المنضبط على نظام البحر، ثم جاءت المرحلة الأخيرة التى مثلت هجرة شبه جماعية إلى (قصيدة النثر) التى استبعدت النظام العروضى من إبداعها.

الركيزة الثانية: (اللغة) أو بمعنى أدق (اللغة الشعرية) التى تخالف اللغة المثالية من حيث المستهدف الأصيل، إذ إن الهدف الأصيل للغة المثالية هو (التوصيل) بينما تخلت لغة الشعر عن هذا الهدف، أو إنها لم تجعله هدفا مركزيا لها، فهدفها توصيل ذاتها بكل طاقتها الجمالية.

الركيزة الثالثة: (التخييل) أى الطاقة الداخلية المنتجة للتوهم أو التوقع بكل توابعهما البلاغية من المجاز والاستعارة والكناية والتشبيه، وتتجلى أهمية هذه الركيزة فى أن الفارابى أعطاها قدرة إنتاج الشعر، حيث يقول: "ويبتدئ مع نشوء (الصناعات القياسية) أو بعد نشأتها، استعمال مثالات المعانى وخيالاتها مفهمة لها، أو بدلا منها، فتحدث المعانى الشعرية، ولا يزال ينمو ذلك قليلا قليلا إلى أن يحدث الشعر "(١).

الركيزة الرابعة: (المعنى) وقد جاءت رابعة، لأن أهمية المعنى ليست أهمية ذاتية وإنما أهمية المعنى فى كيفية إنتاجه، ولعل ذلك كان وراء مقولة الجاحظ التى احتفى بها عبدالقاهر الجرجانى احتفاء بالغا "المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها

العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنما الشأن فى إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة السبك، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير"(٢).

لقد صاحبت هذه الركائز الشعرية العربية فى مسيرتها الطويلة دون أن تحجب بعض التوابع من التدخل فى إنتاج هذه الشعرية، ويمكن القول إن كل مرحلة شعرية قد حافظت على هذه الركائز جملة، ومعظم مغامرتها التجديدية كانت فى إعادة ترتيبها حسب عقيدتها الإبداعية.

وقراءة المدونة التراثية للشعر العربى تؤكد تقدم ركيزة (الإيقاع الموسيقى) على غيرها من الركائز، وكان الشعراء أنفسهم على وعى بهذا التقدم وأهميته، وفى ذلك يقول عبيد بن الأبرص:

سل الشعراء هل سبحوا كسبحى
بحور الشعر أو غاصوا مغاصى
لسانى بالقريض وبالقوافـــى
وبالأشعار أمهـر فى الغواص(٣)

بل إن الشاعر القديم كان يؤثر التجاوز اللغوى على التجاوز العروضى، وهو ما سنتناوله عند الحديث عن (الضرورة الشعرية)، وقد انتقل الوعى بأهمية الموسيقى للشعر إلى النقاد، فعندما تحدث قدامة عن الشعر، جعل ركائزه أقساما، ورتبها حسب أهميتها عنده، وهذه الأقسام: "قسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وعلم ينسب إلى علم قوافيه، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به، وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه"(٤).

وقد ظلت موسيقى الشعر محافظة على التقدم فى الترتيب مع مرحلة (الإحياء) وقد عبر عن ذلك حافظ إبراهيم فى تحيته لأحمد شوقى:

الشـــعر فى أوزانه لو قســـته
لظلمتـــه بالـــدر فى ميـــزانه(٥)

ثم جاءت مرحلة (الرومانسية) التى أطلق عليها الدكتور عبدالقادر القط (الوجدانية) وهى التسمية الأنسب من وجهة نظرنا، جاءت وعدلت ترتيب هذه الركائز مقدمة (الخيال) على سواه تبعا للعقيدة الإبداعية لهذا الحلف الشعرى، وقد عبر خليل مطران عن هذه العقيدة فى قوله:

إن كان بعض الشعر هذا شأنه
ما الشعر؟ كل الشعر محض خيال

ثم جاءت مرحلة (التفعيلة) لتحدث تعديلا مزدوجا، فجعلت (التفعيلة) بديلا عن البحر، ثم قدمت اللغة على سواها من الركائز، وفى مرحلة الحداثة ومولودها الجديد (قصيدة النثر)، لم يحدث تعديل كما حدث فى المراحل السابقة، وإنما حدث إسقاط وحذف، حيث أسقطت قصيدة النثر (الموسيقى العروضية) نهائيا واعتمدت ركيزتين فقط: (اللغة والتخييل).

(٢)

برغم تقدم ركيزة الموسيقى العروضية فى المدونة التراثية، فإن اللغة كانت تزاحم هذه الركيزة فى مكانتها ووعى الشعراء بتقدمها، يقول البحترى كاشفا عن هذا الوعى فى عملية (الاختيار) اللغوى فى بناء الشعر:

بمنقوشة نقش الدنانير ينتقـــى
لها اللفـظ مختارا كما ينتقى التبر(٦)

وهى العملية التى كانت مساحة لفخر المتنبى:

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى
وأســمعت كلماتى من به صـــمم
أنام ملء جفونى عن شواردها
ويســـهر الخلق جراها ويختصم(٧)

والوعى بأهمية اللغة ودورها فى إنتاج الشعرية كان له صداه عند النقاد القدامى، وتمثل ذلك فى إدراكهم لخصوصية اللغة الشعرية، يقول خلف الأحمر: "إذا كان الشعر مستكرها، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض، وكان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مئونة"(٨).

لقد كان كلام خلف وأمثاله فى هذه المرحلة المبكرة مقدمة لنتيجة لازمت الشعر حتى اليوم هى (لغة الشعر) المغايرة (للغة النثر)، وقد تحددت هذه المغايرة إجرائيا فى مصطلح موغل فى تراثيته هو (الضرورة الشعرية) الذى ضبط حدوده المعرفية ابن عصفور فى قوله: "اعلم أن الشعر لما كان كلاما موزونا يخرجه الزيادة فيه والنقص منه عن صحة الوزن، ويحيله عن طريق الشعر، أجازت العرب فيه ما لا يجوز فى الكلام، اضطروا لذلك أو لم يضطروا إليه"(٩).

وإذا كانت (الضرورة) تمثل قانونا خاصا للغة الشعر، فإن هذه اللغة خضعت لقانون عام هو (قانون التطور) الذى يلاحق اللغة فى عمومها، وقد رصد هذا القانون تنفيذيا واحد من اللغويين الأوائل هو أبو عمرو بن العلاء فى قوله: "اللسان الذى نزل به القرآن، وتكلمت به العرب على عهد النبى صلى الله عليه وسلم، عربية أخرى غير كلامنا هذا"(١٠).

إن كل ذلك يؤكد خصوصية لغة الشعر، وأن للشعراء حقوقا لغوية ليست لسواهم من المبدعين، وقد تبلورت هذه الحقوق فى (الجملة التراثية): "الشعراء أمراء الكلام، يقصرون الممدود، ولا يمدون المقصور، ويقدمون ويؤخرون، ويومئون ويشيرون، ويختلسون، ويعيرون ويستعيرون"(١١).

من الواضح أن ركيزة اللغة وصلت إلى العصر الحديث، ثم مرحلة الحداثة محملة بركام كبير من ميراثها القديم، ومحملة ببعض هوامش القداسة نتيجة لارتباطها بالنص المقدس، لكنها استطاعت الخلاص من بعض هذا وذاك، بل إنها تخلصت من بعض هوامشها الاستعمالية مما أتاح لها قدرة إضافية فى إنتاج دلالتها (الإشارية) التى تمايزت من خطاب إلى آخر، ومن مبدع إلى آخر، كما أتاح لها مساحة واسعة فى تشكيل علاقة الدال بالمدلول جزئيا وكليا حتى يمكن القول إنها أصبحت (لغة مجازية) موغلة فى (الحقيقة)، وأصبح لها معجم طارئ له مواضعاته الجديدة التى قد تخالف المعجم المحفوظ فى قليل أو كثير. ذلك أن المحفوظ لا ينتج إلا محفوظا، والشعرية تتعالى على المحفوظ الذى ابتذله الاستعمال.

ومن الممكن أن نرد جانبا من هذه القدرات التى حازتها اللغة إلى وعى حداثى يؤمن بتداخل مستويين كان- وما يزال- بينهما فصل منهجى، هما: (مستوى اللغة ومستوى الكلام)، ذلك أن اللغة- برغم فوقيتها- ليست إلا ناتجا للكلام برغم تحتيته، وقد ساعد هذا الإدراك على تلاشى الفارق بين المستويين نوعا ما، وقد تدخل الشعراء بإبداعهم لإزالة هذا الفارق نهائيا، فما كان من اللغة صار كلاما، وما كان من الكلام صار لغة، ذلك أن الشعراء لم يلتزموا بموروثهم اللغوى الذى وصل إليهم، وإنما تحركوا فيه وبه حركة واسعة، فاستحدثوا مواضعات لغوية حال إنتاجهم للكلام، وامتدت حركة الشعراء إلى مجمل الأبنية الصوتية والمعجمية والنحوية، ووصل الأمر إلى أن بعض الشعراء قدموا إبداعهم بوصفه مقترحات معجمية على نحو ما فعل المتصوفة فى إنتاج معجمهم الخاص، بل فى إنتاج لغتهم الخاصة.

وعلى هذا النحو تأتى نبوءة أحمد الشهاوى فى أحاديثه بامتلاك (لغة جديدة) يقول فى نبوءته:

سيأتيكمو- فجأة ذ حيا وميتا
فادخلوه
أوسدوا القلب نجما
والروح برقا
والعقل فاتحة من نيازك
ولا تسألوه
سيفيض بحرا
هو عارف لغة جديدة(١٢)

وقد أخذت اللغة الجديدة تعلن عن نفسها فى مطلع الدفقة عندما جمعت النقيضين (الحياة والموت) فى كائن واحد، ثم توالت خلخلة المواضعة المحفوظة فى الجمع بين (القلب والنجم) ثم (الروح والبرق) ثم (العقل والنيزك) وهى ثنائيات لا يتقبلها العقل فى حالة توحد أو تكامل، أما بشارة النبوءة

فكانت فى السطر قبل الأخير، حيث يكون البحر مدادا لهذه اللغة.

معنى هذا أن شعرية الحداثة تنظر إلى اللغة بوصفها إحدى مبتكراتها، لا بوصفها ميراثا فوقيا يجب أن تخضع لقوانينه، ويبدو أن هذه النظرة الحداثية تمتد بصلة نسب للشعرية التراثية ومغامراتها التى بلغت ذروتها مع أبى تمام حتى إن ابن الأعرابى عندما كان يستمع لبعض أشعاره يقول: "إن كان هذا شعرا، فما قالته العرب باطل". وهذه المغامرة التجريبية هى التى دفعت أبا سعيد المكفوف أن يقول لهذا الشاعر: "يا أبا تمام، لمَ لا تقول من الشعر ما يفهم؟"، وهو الأمر الذى دفع أبا إسحاق الموصلى أن يقول له: "ما أشد ما تتكئ على نفسك، يعنى أنه لا يسلك مسلك الشعراء قبله، وإنما يستقى من نفسه"(١٣).

إن شعرية الحداثة لم تكتف بإزالة الفاصل التقديرى بين اللغة والكلام، بل إنها سعت إلى التعالى عليهما معا عندما اتجهت للتعامل مع تقنيات غير لغوية مجلوبة من فنون غير لغوية مثل تقنيات الفنون التشكيلية فى الرسم والنحت والتصوير، وتقنيات (الصورة المتحركة) مثل (السيناريو) و(المونتاج) و(الصورة المكبرة والمصغرة والقريبة والبعيدة والمواجهة والجانبية).

ويبدو أن الشعرية فى اندفاعها إلى التجريب وتطلعها إلى البكارة أهملت بعض ظواهر (الجمالية) وهى المظهر الذى قدسته الكلاسيكية، وحافظت عليه الرومانسية، واحترمته الواقعية، وكان هذا الإهمال واضحا فى شعرية جيل السبعينيات وما تلاه، وقد أرهق هذا الإهمال المتلقى العام والخاص على حد سواء.

وبرغم ذلك فقد احتفظت الحداثة بتقديم ركيزة اللغة، لكن بوعى مخالف، إذ إن اللغة كانت- دائما- وسيطا بين المبدع والمتلقى، لكنها مع الحداثة تحول الوسيط إلى طرف أصيل، فأصبحت مهمة الشعر توصيل اللغة ذاتها، فالذى ينطق ويتكلم فى الشعر هو الأبنية الصياغية التى تقدم نفسها مباشرة تقديما فريدا، إذ إن الجماعى تحول إلى فردى موغل فى فرديته، وبحكم هذه الفردية أصبح من حق المبدع أن يغامر مع اللغة، ودفعها إلى التعبير عما لم تتعوده، ويطوعها لأداء مهام ليست من مهامها الأصيلة، وأصبح عند المبدع يقين أنه من العبث توظيف اللغة شعريا فيما يمكن أن يتحقق فى صيغة نثرية، أو توظيفها فى إنتاج معلبات دلالية فقدت شرط الصلاحية، ذلك أن المشاعر المألوفة، والانفعالات الفضفاضة، والعواطف المبتذلة، والأفكار المستهلكة، كلها تدخل دائرة الإبداع شعرا ونثرا، ومن ثم تجنبها شعراء الحداثة لأنهم يستهدفون الخصوصية، وبلوغ مناطق تستعصى على النثرية الخالصة، وبسبب ذلك نفرت شعرية الحداثة من (التجربة) بمفهومها الرومانسى والواقعى، وسعت إلى التجلى فى مناطق (الحال والموقف والمقام) بكل مردودها العرفانى، وهى مناطق تخلص للداخل الذى لم يعد ينتظر واردات الخارج، لأن هذه الواردات تعتمد (المركزية)، والمركزية عليها تحفظ من أجيال الحداثة، وبديلها هو (الشك والتأجيل) أو (الاحتمال) الذى لا يعرف قانون الحسم على مستوى المدرك العقلى والواقع الموازى له، ولهذا لاحظنا فى شعرية الحداثة عموما، وقصيدة النثر خصوصا إقبالها على (المجرد) و(المطلق) و(المجهول) و(الفراغ)، واختراقها قوانين الوجود فى الزمان والمكان، والشعراء فى ذلك أشبه بالمتصوفة الذين أدركوا أن وراء العالم المعلوم عالما غائبا أو مجهولا، يجب أن يقاربوه بالملاينة واللطف حينا، والاقتحام العنيف حينا آخر.

لقد لاحظنا سابقا إقدام شعراء الحداثة على التعالى اللغوى باستعارة تقنيات فنون غير لغوية، ونلاحظ هنا أن هذا التعالى يأخذ نسقا مغايرا، باتجاه هؤلاء الشعراء إلى امتصاص الخطابات الأخرى غير الشعرية، وبخاصة الخطاب (الصوفى)، حيث جاء الامتصاص كليا وجزئيا باستخلاص طبيعته اللاعقلية، وعندما أجهزوا

عليه، تحركوا إلى خطابات السحر والشعبذة، ثم صعدوا إلى عالم الفلك والكواكب.

يقول محمد فريد أبو سعدة:

كان العاشق نائما، وكانت جالسة تشاهد
أحلامه، عندما ظهر لها رجل من القصدير
انحنى أمامها ثم دار حول العاشق بعصاه
قالت: وأين شهدائيل
أشار، فوجدت قبة من نور أبيض وأخضر ولها
بابان، على كل باب ثلاثة أعوان وستة ألوية بستة
ألوان، وعلى يسار القبة ملك طويل جدا هو
صلحائيل رئيس الأعوان
قالت: تبارك المشترى، والساكن بفلكه، الآخذ
بناصية خدام يومه: الحاء - الآنك، البارد الرطب
السعد المحض(١٤).

لا شك أن هذه المغامرة مع اللغة وفى اللغة حررت الشعرية من موروثها الشفهى الذى كان يبحث عن الصدى الفورى عند المتلقى، أى أن الشعرية أصبحت شعرية الكتابة- بمفهوم بارت- لا شعرية الإنشاد بالمفهوم التراثى، وشعرية الحرية لا شعرية القيود، والشعرية المفتوحة لا المنغلقة، وتبعا لذلك أسقطت الجدار العازل بين المباح وغير المباح، وأزالت الخيط الفاصل بين البياض والسواد، وكشفت عن كم وافر من شكوكها فى مجموعة القيم الموروثة والمستحدثة، وبخاصة ما يتصل باللغة بوصفها كائنا قابلا للانتهاك الذى يلاحق مراجعها الواقعية والعرفية والوضعية، فلا مرجعية للنص إلا ذاته.

لقد توافق إهدار المرجعية مع الخروج من الشفاهة. فإذا كانت شعرية التراث تنال صك الاعتراف بشعريتها على الفور، فإن ذلك يرجع إلى أنها وحدت بين لحظة الإبداع ولحظة التلقى، أما خطاب الحداثة فإنه لم يعتمد هذا التوحد، وإنما اعتمد (الوحدة) النافية لكل ظواهر الاحتفال الإنشادى تأسيسا على تخليص اللغة من طبيعتها المشتركة، وتحويلها إلى أداة فردية بوصفها الأداة والغاية على صعيد واحد.

وبحق هذه الفردية سمحت شعرية الحداثة لنفسها باستحداث بلاغة تختص بها تجاوبا مع إيقاعاتها المفارقة للإيقاع الموسيقى المحفوظ، ويبدو أنها أوغلت فى مستحدثاتها البلاغية حتى دخلت إلى (اللادلالة) على معنى أن المتلقى ليس من حقه أن يطالب النص بمقولة، ومحاولة قهره على القول ستكون ضد طبيعته الرواغة، فهو أشبه (بالأخرس) الذى لا تدل صوتيته على معنى من المعانى، ومن يريد التواصل معه، عليه أن يتعامل مع ما ينتجه من إشارات وحركات وأصوات غير منطوقة، أى أنه سوف يتعامل مع صمته لا مع صوته.

وعلى هذا التأسيس النظرى نقرأ نصا لقاسم حداد بعنوان "لغة" يقول فيه:

جعلت هذه اللغة ملكة تخدم العبيد
جعلت البريق الباقى بوابات ليس لها عد
مفتوحة على كل الطرق
وأرخيت لخيول أحلامى دهشة السهول
وعشب المخيلة
هذه اللغة ليست لسواى.. إلا شراك
تحسن الهجوم والمؤامرات(١٥)

يصحب النص اللغة إلى دائرة (المفارقة) الصاعدة إلى ذروة السلطة الأرضية (ملكة) والهابطة إلى منحدر (العبيد) بل المنحدرة إلى (خدم العبيد)، لكن هذه المفارقة تتسرب، وتخف حدتها عندما تنفتح اللغة على بوابات بلا حدود، ومن ثم تأخذ حركتها طبيعة عشوائية تآمرية.

عند هذه المنطقة الصياغية تدرك الذات المتكلمة أن اللغة لم تعد قادرة على إنتاج المعنى الذى حفظته من المواضعة الأولى، وهى مواضعة اكتسبت قداسة غير مبررة، ثم هى مواضعة لصيقة بحالة اليقظة بعيدا عن المخيلة، ومن ثم أسرعت الذات إلى مغادرة حالة اليقظة لتلحق بحالتها الأثيرة (المخيلة) ولواحقها الحلمية، حيث تستولى المخيلة على كل وظائف اللغة، وتصبح صاحبة الحق الأوحد فى إنتاج المعنى خارج قيود المواضعة.

وتصل الدفقة الشعرية إلى ما نقصده من (تغييب الدلالة)، وحجبها عن الآخر، بوصف اللغة من ممتلكات الذات دون شريك، فهى منتجة المعنى ومستقبلته فى الآن نفسه، وهو ما يعنى أن جماعية اللغة قد آلت إلى فردية على مستوى الإنتاج وعلى مستوى التلقى، ومحاولة الآخر اختراق هذه اللغة سوف تقوده إلى مجموعة من المؤامرات الدلالية التى لا قبل له بها، فما عليه إلا أن يرضى من الغنيمة بالإياب. وهنا يمكن أن يسأل سائل: لقد ادعيت أن النص لم يعد مطالبا بأن يقول شيئا، وكيف يصح هذا الادعاء مع كل هذه المستخلصات الدلالية بالسلب أو الإيجاب؟

والإجابة: أن ما طرحناه من مستخلصات، هو من مقولنا الذى حملناه على النص، وهو مقول احتمالى خاضع للرفض والقبول، وخاضع للجرح والتعديل.

(٣)

لا شك أن أكبر مغامرات شعرية الحداثة كانت مع (الموسيقى العروضية) حيث أهدرتها تماما مع (قصيدة النثر)، وإن ظلت حاضرة فى رحاب الشعرية العربية فى بنائها العمودى والتفعيلى.

ومن الواضح أن الجيل الأخير من شعراء الحداثة لم يعد يعطى اهتماما كافيا لموسيقى العروض، لأنه يرى فيها قيدا على شعريته يحاصر طاقتها الإبداعية، كما يرى فيها هيئة صورية غير محققة للتمايز بين المبدعين من ناحية، وغير قادرة على استيعاب مغامراتهم من ناحية أخرى.

وأعتقد أن المقدمات التى صاحبت الشعرية فى القرن العشرين كانت تنبئ بهذه النتيجة التى نلحظها مسيطرة فى شعرية الحداثة، وبخاصة فى منجزات (قصيدة النثر)، فقد أخذت الشعرية فى انتهاك الموسيقى العروضية منذ بداياتها الأولى، ونحن نرجح أن ما رصده الخليل من ظواهر الزحاف والعلة والشطر والجزء والنهك، هى نوع من الخروج على النسق المثالى للبحور كما رصدها الخليل، وهو خروج لحساب الشعرية الحقة، إذ إن هذه الشعرية من خواصها الملازمة لها التمرد على القيود والقوانين السابقة، ذلك أن هذه القيود أدت إلى صدام بين البنية الصرفية والبنية العروضية، ثم بينهما وعملية إنتاج المعنى، ومن التزيد أن نعيد رصد نماذج التجاوزات العروضية التى ارتكبها كبار الشعراء وصغارهم فى القديم والحديث.

بل إن الذى نرجحه أن الخليل لم يكتشف قانون البحور موسيقيا إلا بعد أن انتهك الشعراء هذا القانون، إذ إن التصور التقديرى يدرك أن البحور كان لها صورة تنفيذية مثالية قبل أن تلحقها الزحافات والعلل، ثم أخذ الشعراء يغامرون للخلاص من هذه المثالية بكل قيودها دون أن يكون لديهم معرفة بقانون العروض، وتجسدت المغامرات فى انتهاكات موسيقية متتالية شبيهة بانتهاكات قانون اللغة فيما سمى (بالضرورات الشعرية)، فالضرورات نوع من انتهاك قانون اللغة، والزحاف والعلة نوع من انتهاك قانون العروض، وكلاهما لم يكن له قوانين محفوظة فى القديم، لكنهما كانا فى الوعى الفطرى للشعراء.

وقد استمر الانتهاك العروضى مصاحبا لمسيرة الشعرية وصولا إلى مرحلة (التفعيلة)، حيث استخدم بعض الشعراء التفعيليين تفاعيل لم يعرفها العروض الخليلى، وبتروا بعض التفاعيل وداخلوا بينها على نحو غير مسبوق، أى أن الجيل الأخير من شعراء الحداثة وجد أمامه دعوة خفية إلى مواصلة مغامرة الانتهاك بوصفه حقا شرعيا مارسه السابقون جميعا فى القديم والحديث، وبما أنه لم يجد أمامه مساحة يمارس فيها هذا الحق الشرعى، أقدم على هجر التفعيلة جملة، رافعا مقولة أبى العتاهية (أنا أكبر من العروض).

لقد كان إقدام أصحاب قصيدة النثر على هجر الموسيقى العروضية أمرا فرضته المقدمات التى سبقته، إذ الملحوظ أن كل مرحلة شعرية كان لها منطقة انطلاق ومنطقة وصول، وبينهما مارست مغامرتها التجديدية فى اعتدال حينا، وفى غلو

حينا آخر، فالإحيائية تراجعت بمنطقة انطلاقها إلى الموروث الشعرى، واستعادت قوالبه وتقاليده وبخاصة (وحدة الوزن والقافية) مع فضل إضافة تجديدية محدودة، وكانت منطقة البدء هى منطقة الوصول عند هذه المرحلة، ومن منطقة الوصول السابقة بدأ الرومانسيون الوجدانيون مغامرتهم مع الإيقاع الموسيقى بالنظر فيما بين أيديهم من شعر الإحيائيين، فتركوا الوزن على حاله التى كان عليها، ووجهوا تجديدهم إلى القافية وتجاوزوها فى حماية مصطلح (المقطوعة) الذى أتاح لهذه القافية بعضا من الحرية التى كانت قد اكتسبتها قديما فى حماية (المربعات والمخمسات والمسدسات)، ومن ثم لم تكن المغامرة فى هذا الإطار ذات خصوصية، وإنما جاءت الخصوصية فى حماية مصطلح آخر هو (الشعر المرسل) الذى غابت فيه وحدة القافية تماما، وقد مارست مدرسة الديوان الإبداع على هذا النحو، وإن تحفظت عليه نظريا، فقد آزره العقاد أولا ثم تراجع عنه بعد حين، كما آزرته مدرسة أبولو نظريا فى كثير من كتابات أبى شادى، أى أن الرومانسيين بدءوا حركتهم من (وحدة الوزن والقافية) لكى يصلوا إلى الحفاظ على الوزن وانتهاك القافية.

وجاءت مرحلة التفعيلة لتبدأ مغامرتها من منطقة الوصول السابقة عليها، فوثقت ما سبقها عن تحرر القافية وتنوعها، وانتهكت الوزن باستحداث نظام (التفعيلة)، وبالحق نعاود القول إنها لم تحترم التفعيلة احتراما كاملا. وجاء الجيل الأخير من الشعراء فوجدوا أن المغامرات السابقة قد انتهكت كلا من الوزن والقافية، ومن ثم انغلقت أمامهم مساحة المغامرة، فأقدموا على هجرهما معا فى ظلال (قصيدة النثر).

ويجب التنبه إلى أن تحديدنا لمناطق الانطلاق ومناطق الوصول لكل مرحلة شعرية، ليس تحديدا صارما، وانما هو تحديد قابل للاختراق، على معنى أن كل مرحلة كانت تتضمن إرهاصات بالمرحلة القادمة، بل إنها قد تتضمن جانبا من مغامرة المرحلة القادمة(١٦).

لكن ليس معنى هذا أن الحداثيين قد هجروا العروض لمجرد تحقيق المغايرة مع السابقين، لأن هذه الهجرة كانت مؤسسة على عقيدتهم الإبداعية، حيث نظروا إلى الموسيقى العروضية على أنها بناء استهلك نفسه فى تكرارية لم تعد تشغلهم إبداعيا، لأن شاغلهم الأساسى هو (التفاعل الداخلى) وتسلطه على العالم الغائب والحاضر على سواء، ثم تسلطه على أنساق الصياغة وتطويعها لإنتاج المعنى، وخلال هذا التسلط كان شعراء الحداثة يؤسسون لإيقاع مغاير للإيقاع الموروث الذى يعتمد (الحركة والسكون فى البدء والختام). والمغايرة تمثلت فى الخلاص من الختام، فالإيقاع الحداثى لا يعرف إلا البدايات التى تسلم إلى سواها من بدايات.

ولا يعنى هذا أن قصيدة النثر ترفض الإيقاع مطلقا، ولكن يعنى أن كل إبداع يختار الإيقاع الذى يناسبه، والتناسب مشروط بأن يكون الإيقاع شديد الالتحام بالبناء التركيبى والدلالى، لا يكون سابقا ولا لاحقا عليه.

وعلى هذا الأساس رأى أصحاب قصيدة النثر ومن شايعهم من النقاد أنه لا يمكن حصر الإيقاع فى النظام العروضى وحده، لأنه قد يتنافر- أحيانا- مع البناء التركيبى، وأحيانا مع الناتج الدلالى، وهذا التنافر يدفع النص إلى الترهل البالغ، أو الانكماش الشديد، وفى هذا وذاك يتلوث النص بكثير من النتوءات (الصوت دلالية) التى تهدر جانبا من شعريته، بل إنها قد تهدر جانبا من لغويته، وما الرخص العروضية والضرورات الشعرية إلا صورة من هذه النتوءات.

إن شعرية الحداثة لا تنظر للإيقاع العروضى بوصفه هدفا فى ذاته، إذ لو صح كونه هدفا لكانت (ألفية ابن مالك) أعظم عمل شعرى فى العربية، ومن ثم فإنها تنظر فى العروض بوصفه أداة لإنتاج الإيقاع، فالإيقاع هو المستهدف، ومن حق الشعرية أن تختار الأدوات التى تحقق لها هذا الإيقاع،

سواء أكان ذلك بالتفاعيل، أم بسواها من الأدوات المنتجة للإيقاع، وهى أدوات متنوعة، فهناك الأبنية الإفرادية والأبنية التركيبية والأبنية الصرفية والحرفية والبديعية، وكلها أدوات تحتاج إلى الصبر فى متابعتها كميا وكيفيا لتحديد وظائفها الإيقاعية ومدى مشاركتها فى إنتاج الشعرية.

ونقول إنها فى حاجة إلى الصبر، لأن المتابعة تتسلط على المستوى الكتابى، أو بمعنى أدق: على اللغة الصامتة، ومن ثم فإن المتابعة تحتاج إلى نقل المكتوب إلى منطوق لتحديد ركائز الإيقاع ومدى تواترها وانتظامها، وكيفية توزعها أفقيا ورأسيا.

وأعتقد أن مثل هذه المتابعة تمثل المبدأ البنيوى للإيقاع الشعرى، من حيث توثيق الصدام بين (صمت الكتابة بالفعل) و(صوتية نطقها بالقوة) ولكى يكون التوثيق إيقاعيا، فإنه يحتاج إلى قدر من الانتظام، وإلا استحال إلى نوع من الضوضاء التى تحدثها آلة خربة، يزداد ضوضاؤها تارة، ويهدأ أخرى، وقد يتوقف تماما، وهذه إشارة عدم الصلاحية.

إن النظر فى مجموع الظواهر الصوتية التى تحتضنها اللغة، يؤكد أن الشعرية لا يمكن أن تحصر نفسها فى قالب إيقاعى بعينه، بل إن لها الحق المشروع فى التعامل مع الأنظمة الإيقاعية التى تناسبها، وهى أنظمة تعتمد (الصوتية) اعتمادا أساسيا.

وإذا كانت الصوتية التراثية قد استراحت إلى نظام التفعيلة العروضية، فإن الحداثة قد وسعت دائرة الصوتية لاستيعاب مجموع الأبنية التعبيرية التى يحتضنها النص الشعرى عند انفراده بنفسه، أو عند امتزاجه بالنثرية، على معنى أن مبدأ (التكافؤ الصوتى) أصبح بديلا عن (التكافؤ العروضى)، على أن يؤخذ فى الاعتبار أن تغييب الإيقاع نهائيا سوف يدفع بقصيدة النثر إلى النثرية الخالصة، كما أن الإيغال فى الإيقاع سوف يدفع بها إلى منطقة القصيدة بعيدا عن النثرية، ومن ثم يمكن القول إن هذا النوع الأدبى يجمع بين الإيقاع وعدم الإيقاع، ونقصد بعدم الإيقاع هنا غياب الانتظام فى الترجيع الصوتى.

ونقدم فى هذا السياق ما نقصد بالانتظام وغياب الانتظام خلال رصد ظاهرة واحدة يمكن أن يقاس عليها غيرها من الظواهر الصوتية، ونعنى بها (توظيف الحرف) بوصفه بنية مفرغة من الدلالة، وخالصة للصوتية، وبهذا يكون أداة من أدوات إنتاج الإيقاع إذا دخل دائرة (الترجيع التراكمى المنتظم).

ومن المسلمات أن توظيف الحرف صوتيا ظاهرة مغرقة فى القدم، ومغرقة فى ملازمتها للشعرية، ونظرة سريعة على المدونة التراثية للشعر العربى توثق هذا الادعاء، ونكتفى هنا بنموذج شعرى منسوب لامرئ القيس يعتمد الحرف اعتمادا مطلقا، وما اعتمده امرؤ القيس "لا ترى شاعرا يكاد يفلت من حبائله" كما يقول ابن رشيق(١٧).

يقول امرؤ القيس:

فهى هى وهى هى ثم هى هى وهى
منى لى من الدنيا من الناس بالجمل
ألا لا ألا إلا لآلاء لابـــــــث
ولا لا ألا إلا لآ لاء مـــن رحـــل
فكم كم وكم كم ثم كم كم وكـم كـم
قطعت الفيافــى والمهامــه لم أمل
وكاف وكفكاف وكفـــى بكفهـــا
وكاف كفوف الودق من كفها نهل(١٨)

ومن نافلة القول أن نتناول غواية أصحاب (المقامات) مع الحرفية وسيطرتها على مجمل أبنيتهم الصياغية، وقد انتقلت الظاهرة إلى بعض شعراء الأندلس بوصفها نوعا من المغامرة الصوتية داخل اللغة.

ولا نحب أن ننساق وراء بعض الآراء التى ربطت الظاهرة الحرفية بمراحل الضعف التى مر بها الأدب العربى، إذ إنها تكاد تكون حاضرة فى تاريخ الأدبية عموما والشعرية خصوصا حتى فى أكثر مراحلها ازدهارا، ولا يعنى هذا أننا ننحاز

إلى الصوتية الحرفية انحيازا مطلقا، وإنما معناه أن ننظر فى النص: هل أفاد منها على المستوى الشكلى، وعلى مستوى إنتاج المعنى؟ وهل أفاد منها ما يؤكد شعريته؟

إن غواية الحداثيين مع الحرفية تتوافق إلى حد كبير مع توجهاتهم العرفانية، إذ إن العرفانيين حولوا الحرف من مجرد بنية صوتية إلى نسق ثقافى، ولعل هذه النسقية هى التى جعلت الرازى يدخل الحروف منطقة الفكر والنفس بوصفها حروفا فكرية ولفظية وخطية "فالحروف الفكرية هى: صور روحانية فى أفكار النفوس، مصورة فى جوهرها قبل إخراجها، معانيها الألفاظ. والحروف اللفظية هى: أصوات محمولة فى الهواء، مدركة بطريق الأذنين، بالقوة السامعة.

والحروف الخطية هى: نقوش خطت بالأقلام فى وجوه الألواح، وبطون الطوامير، مدركة بالقوة الناظرة، بطريق العينين، والحروف الخطية وضعت ليدل بها على الحروف اللفظية، والحروف اللفظية، وضعت ليدل بها على الحروف الفكرية التى هى الأصل"(١٩).

وتتابع السالكون فى التصوف موثقين (ثقافية الحروف) بجانب بعدها الصوتى، لكن قبل ذلك كله احتل الحرف مكانة قريبة من القداسة قبل الإسلام بوظيفته الصوتية فى سجع الكهان، ثم حافظ على هذه المكانة بعد الإسلام عندما أصبح مفتتحا لبعض "السور القرآنية"، ثم تأكد ذلك ببعض الأحاديث النبوية، مثل حديث ابن مسعود: "من قرأ حرفا من كتاب الله، فله به حسنة، والحسنة بعشر أمثالها، لا أقول: ألم حرف، ولكن ألف حرف، ولام حرف، وميم حرف"(٢٠).

لهذا وسواه جاءت غواية الحداثيين مع الحروف حتى إن واحدا من ألمعهم هو الشاعر حسن طلب بنى ديوانا بأكمله على (حرف الجيم) هو: آية جيم. وقد اتجهت الصوتية الحرفية فى بعض منجزاتها إلى (حرف المد) الذى يسميه علماء الأصوات (الحركة الطويلة)، ويبلغ هذا الاتجاه ذروته مع قصيدة النثر، وقراءة ديوان الشاعر رفعت سلام **وردة الفوضى الجميلة** تؤكد ذلك، فمجموع مفردات هذا الديوان- وهو من قصيدة النثر- تبلغ ألفين وتسعمائة وستة دوال، تدخل الحركة الطويلة فى ألف وتسعمائة وواحد وثلاثين دالا، بنسبة تبلغ ٦٧٪ تقريبا، وهى نسبة مرتفعة، تجاوز نسب التردد فى الخطاب اللغوى عموما، إذ تبلغ نسبة حروفه الصامتة ٥٢٪، والصائتة ٤٨٪(٢١).

وبرغم حدة الإيقاع الحرفى، فإن الشعرية لم تحصر نفسها فى إطاره، بل إنها تجاوزته إلى غيره من الإيقاعات الصرفية والبديعية والنحوية، لكن الأذن العربية لم تتعود على هذا الإيقاع لحاجته إلى حسن الإنصات للإحساس به، ولأن هذه الأذن خضعت للإيقاع الخليلى زمنا طويلا حتى اعتادته، بل إنها أضفت عليه نوعا من القداسة بحكم هذا الامتداد الزمنى حتى أصبح الخروج عليه انتهاكا للتاريخ والعروبة.

وبرغم ذلك فمن الخطأ الفادح تصور انفصال الإيقاع فى قصيدة النثر انفصالا كاملا عن إيقاع الشعر العربى، فمهما ارتفع الإيقاع فى الشعر عامة، وانخفض فى قصيدة النثر خاصة، فإنه لن يخرج عن نطاق (الحركة والسكون) وتحولاتهما فى القرب والبعد والتداخل، وهذه التحولات مسموعة بوضوح فى الشعر، لكنها خافتة فى قصيدة النثر، ومن ثم فهى فى حاجة إلى أن تحل فى وسط هادئ حتى يمكن الإحساس بها، ولأننا لا نحسن الإنصات- أحيانا- أصدرنا الحكم الفورى بغياب الإيقاع تماما من قصيدة النثر.

إن المتابعة المنصفة لموقف هذه القصيدة من الإيقاع، تلاحظ إهمالها لأبنية الإيقاع الجزئية، وعنايتها الواضحة بالبنية الكلية للإيقاع، وهى فى ذلك تتوافق مع الإيقاع الكلى للعالم، حيث تغيب إيقاعيته إذا ركزنا المتابعة على مفردات الإيقاع الجزئية، فعندما نتأمل لوحة تشكيلية تأملا جزئيا، فسوف نفتقد فيها التناسق، بل ربما تجلت أمامنا نموذجا للتنافر، إذ لن نجد تناسقا بين (منزل

بجواره (كائن بشرى أو حيوانى) وبينهما (شجرة) متشعبة الفروع. لكن تجميع هذه المفردات على نحو مخصوص من القرب والبعد، والصغر والكبر، هو الذى يحقق لها الاتساق والانتظام، وأعتقد أن إيقاع قصيدة النثر شىء قريب من هذا التشكيل.

إن كل ذلك يقفنا على أمر غاية فى الأهمية، وهو أن قصيدة النثر لم تعد حريصة على (الأمثل)، أو (الأفضل) كما هو السائد المأمول فى مسيرة الشعرية العربية، وإنما هى حريصة على (الأنسب)، وهو ما يسمح لها بالابتعاد النسبى عن (المثال) الفنى، ومقاربة الواقع التنفيذى، ومن ثم فإنها تؤثر (الصحة الجمالية) على (الصحة اللغوية)، وتؤثر (الصحة الإيقاعية) على (الصحة الموسيقية).

ونحترس هنا حتى لا يدخل علينا الظن بأن إيثار الصحة الجمالية على الصحة اللغوية، معناه أنها تسمح لنفسها بالخطأ اللغوى، وهذا غير صحيح، فإن عقيدة شعراء قصيدة النثر عدم مقاربة هذا الخطأ، بل إنهم ينفرون من مصطلح (الضرورة) الذى آثرته الشعرية التراثية حرصا منها على (الصحة الموسيقية).

(٤)

رحل الشعر فى الزمن العربى محاطا بهالة قريبة من القداسة بوصفه (ديوان العرب) أى (الذاكرة العربية)، وعلل لذلك ابن رشيق فى عمدته بأن العرب "احتاجت إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحائها الأجواد، لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعرا"(٢٢).

ولاشك أن هذا الوعى بالوظيفة الحضارية للشعر كان نتاجا للواقع الثقافى السائد فى البيئة العربية، وهو ما لحظة ابن سلام فى قوله: "للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنهـا ما تثقفة اليد، ومنها ما يثقفـه اللســان"(٢٣).

ولاشك- أيضا- أن الواقع الحضارى القديم يغاير واقعنا الحضارى اليوم، ومن ثم فإن الجملة التراثية (الشعر ديوان العرب) قد داخلها شىء من التعديل، إذ إن الواقع الحاضر له تقنياته التى تستدعى ذلك، فكثير من أدوات الحضارة الحديثة يمكن أن تؤدى الوظيفة السابقة التى لحظها ابن رشيق على نحو دقيق ومؤثر معا.

ذلك أننا نعيش (زمن الصورة)، بكل أجهزتها المعرفية والجمالية، وبكل طاقتها التسجيلية والتخزينية، وهو ما أحدث تعديلا فى ذائقة المتلقى، وبخاصة متلقى الفنون القولية، وتعديل الذائقة استدعى أشكالا طارئة تناسبها، وتفرض وجودها الإبداعى بوصفها إضافة استدعتها الضرورة الحضارية، لا بوصفها بديلا يلغى سواها، من هذه الأشكال الطارئة (قصيدة النثر) التى ملأت الدنيا وشغلت الناس، وهو انشغال بانتمائها الأدبى، أكثر منه انشغالا بمفهومها المعرفى، على الرغم من عمرها القصير نسبيا، لكنه برغم قصره ولد عدة إشارات كاشفة صاحبت البدايات، ومازالت مصاحبة حتى اللحظة الحاضرة.

واعتقد أن الإشارة الأولى التى يمكن أن تقودنا إلى الأفق النوعى لقصيدة النثر، تتمثل فى (عقيدتها الإبداعية) إذ المألوف فى تاريخ الشعرية، أن تتوجه إلى العالم لتنقله من واقعه الوجودى إلى واقعه الجمالى، أو بمعنى آخر: إنها تسعى (لتشعير العالم)، وقد قدمت الشعرية إنجازات لافتة فى كل مرحلة من مراحلها فى القديم والحديث، لكن قصيدة النثر رفضت السير فى هذا الطريق المطروق، وآثرت أن تبحث عن المناطق الشعرية فى العالم، لكى تستصفيها لنفسها، وتمارس فيها إبداعيتها، فلم يعد من همها نقل الواقع إلى الشعر، وإنما همها (فحص) المناطق

الشعرية فى الواقع والوصول إليها ثم الوقوف عندها، وفرق واضح بين الأمرين، إذ فى الاتجاه الأول تبدأ الحركة من الإبداع لتصل إلى العالم فتنقله إليها، أما فى الاتجاه الآخر، فإن الحركة تبدأ من الإبداع أيضا لكى تصل إلى العالم، لكنها تستبقيه فى موضعه لتمارس شعريتها فى بعض مكوناته الشعرية.

هذه الإشارة الأولى، تقودنا إلى الإشارة الثانية، والغريب فيها أنها تكاد تكون منافية للمنجز الحداثى، ذلك أن الحداثة أوغلت فى اعتماد المتلقى اعتمادا مركزيا، بينما استبعدت قصيدة النثر هذا المتلقى من حساباتها استبعادا مؤقتا، وتبرر ذلك بأنها حريصة على أن تكون صادقة مع نفسها أكثر من صدقها مع الآخر، بل إنها لا تأنف من صدم هذا الآخر فى بعض ركائزه الثقافية والمعرفية.

معنى هذا أن المتلقى لم يعد له حقوق قبل قصيدة النثر، ولم يعد متاحا له ممارسة سلطته عليها وإخضاعها لاحتياجاته الخاصة والعامة، لكن ليس معنى ذلك أنها تسعى لاستعادة الزمن الرومانسى بكل ذاتيته المفرطة، فذلك ينافى طبيعتها الإبداعية التى تعتمد (النصية) وإعطاءها استقلالية تتعالى على نفوذ كل المتعاملين معها، بعد أن ظل النص يتأرجح إلى جانب المبدع تارة، وإلى جانب المتلقى تارة أخرى.

الإشارة الثالثة: هى نفور قصيدة النثر من (الانضباط الصارم) على كل المستويات: إيقاعيا وزخرفيا ودلاليا، لأن هذه الصرامة أفقدت كثيرا من الأشكال الإبداعية جمالياتها بدخول دائرة التكرار التى استهلكت بكارتها، وحولتها إلى قوالب محفوظة.

ولا نقصد بذلك مجموع الأشكال البديعية، لأن مثل هذه الأشكال وجدت لها محلا فى قصيدة النثر بوصفها أبنية تركيبية وإفرادية تحمل طاقة جمالية مسموعة ومرئية ومدركة على صعيد واحد. وإنما المقصود تلك الأبنية الحاكمة لهندسة الصياغة والدلالة لإنتاج الشكل الهندسى المنضبط (بالشطر والبيت)، لأن هذا الشكل لم يعد من احتياجات قصيدة النثر، لأن احتياجها محصور فى جوهر الشعرية وحقيقتها النصية.

ويبدو أن مفارقة قصيدة النثر لمثل هذه الأشكال المنضبطة قد لازمه مفارقة (النقاء العرفى) و(الصفاء اللغوى)، إذ هما ينتميان إلى (مثال) لم يعد هذا أوانه، فالزمن (زمن الهجنة) واختلاط الأنساب الإبداعية، وتداخل المعايير الجمالية، وامتزاج التقاليد والأعراف، أصبح من العسير الفصل بين (النقى والمشوب) و(الصافى والعكر) لتغير المقاييس التى يقاس بها هذا وذاك، أى أن (الصفاء والنقاء) أصبحا نوعين من القوالب المعلبة التى فقدت شرط الصلاحية.

وقد تبع مفارقة الصفاء والنقاء الخروج من قوالب (الثنائيات) الجاهزة مثل (دينى ودنيوى) (تقدمى ورجعى) (ظاهر وباطن) (حقيقى ومتخيل) (اتساق وفوضى) (ذاتى وموضوعى) (فردى وجماعى) (جميل وقبيح) وكان ذلك كله تمهيدا للخروج من الثنائية المقدسة (شعر ونثر).

إن تمرد قصيدة النثر على مثل هذه القوالب كان متوافقا مع مصدر إنتاجها الذى تمرد على مفهوم (التجربة)- كما سبق أن ذكرنا- والذى اعتمد (المشاهدة) بكل بعدها العرفانى، وهذه المشاهدة مغايرة (للرؤية)، لأن الرؤية تتسلط على العالم جملة، لكن المشاهدة تتسلط على الجوهرى فى هذا العالم، أو لنقل إنها تتعلق (بالمادة الأولية) عندما كانت الشعرية هى العالم، والعالم هو الشعرية، إن اعتماد المشاهدة بوصفها مصدر إنتاج لقصيدة النثر، عدل شيئا ما من وظيفة الشعرية، فلم تعد وظيفتها رؤية العالم ورصد حركته كما وكيفا، وإنما أصبحت الوظيفة إفساح الطريق أمام هذه الحركة.

وأعتقد أن قصيدة النثر قد حققت بهذه الإشارات ما كانت تستهدفه من التوحد بالعالم فى مناطقه الشعرية، فأصبحت هى العالم فى شعريته،

أو هى الشعر فى عالميته، حيث انكسرت على أبوابها الحواجز النوعية، وتداخلت الأجناس القولية وغير القولية، وأصبح مألوفا أن تحل الشعرية فى نصوص غير شعرية، وأن تحل النثرية فى نصوص شعرية، وأصبح مألوفا أن نتابع فى النص كما وافرا من تقنيات السرد والحوار، مجاورة لكم وافر من الغنائية الذاتية، وأصبح مألوفا حضور التفاصيل اليومية والمفردات الحياتية والهموم الوقتية، خلال أبنية المجاز والرمز والإشارة، أى أن مساحة المشترك أصبحت أوسع من مساحة الخاص.

لقد كان اتساع مساحة المشترك نوعا من مقاربة (سيولة العالم) وذوبان الحدود الفارقة، ومن ثم ظهر ما يسمى (أدبيات العولمة) التى كانت موازية للحضارة التكنولوجية، لكنها موازاة من طراز خاص، لأنها تستهدف الجمع بين الخصوص والعموم، بين احترام التراث، وعصرية الحاضر، أى أن قصيدة النثر كانت تقنية أدبية فى إطار تقنيات العولمة، لها آليات إنتاج، ولها معايير جمالية يمكن أن تضيف للشعرية إضافات لم تكن تحوزها من قبل.

(٥)

أوضحنا فى متابعتنا لإشارات قصيدة النثر ابتعادها عن (الصفاء اللغوى)، ونضيف هنا أن هذا الابتعاد قد قادها إلى (التداولى) لإحساس أصحابها بأن مفردات اللغة أصبحت عاجزة عن حمل معانيهم، نتيجة لأن هذه المفردات قد استنفدت طاقتها الدلالية، وكأنها أصبحت مفردات صوتية مفرغة من المعنى، ومن ثم سعى الحداثيون إلى مغادرة هذا المعجم المستهلك، والقفز إلى (التداولى)، لكن المفاجأة: أن هذا التداولى قد أصابه ما أصاب اللغة الصافية، بل ربما كان أكثر منها إرهاقا لالتحامه بالممارسة الحياتية اليومية، وكان الخروج من هذا المأزق اللغوى بتصعيد التداولى إلى أفق الصافى خلال سياق خاص قادر على إكسابه نوعا من (البكارة) المصنعة بمهارة حتى لا يتنبه المتلقى إلى هذا الإحلال والتبديل، وكل ما يدركه: أنه فى مواجهة لغة إبداعية تجمع بين الصافى والتداولى على صعيد واحد.

ويمكن متابعة كثير من هذا (التداولى الصافى) فى نص لينا الطيبى "مساء رجل":

وهو يصعد
أكل الرجل درجة
أكل أكرة الباب
أكل فى الصحن ربطة عنقه
أكل الصحن
أكل الشوكة والملعقة والسكين
أكل الرجل كثيرا
تعب،
أكل الرجل زوجته ونام(٢٤).

تشهد الشعرية فى هذه الدفقة واقعة ثقافية تعتمد ثنائية من تلك الثنائيات التى فارقتها قصيدة النثر، لكنها تعتمدها لكى تهدمها من أساسها، أو لتخرجها من (الخدمة الاجتماعية)، والثنائية المقصودة (الذكر والأنثى)، والواقعة تستحضر العمق الثقافى الذى أعلى الذكورة، وأعلى كل ما ينتمى إليها بالفعل والانفعال، وقد تمثل هذا الإعلاء فى فعل (الأكل)، وهو فعل تداولى مغرق فى تداوليته، لكن النسق ارتفع به إلى أفق الصافى عندما فرغه من دلالته المرجعية وملأه بدلالة بديلة هى (الافتراس) الذى يلاحق الأنوثة الحقيقية والمجازية على حد سواء، وتبع ذلك تفريغ دال (الرجل) من دلالته المرجعية، وملؤه بدلالة طارئة هى (المفترس) الشره الذى يسعى لابتلاع الحياة بما فيها ومن فيها.

وتتوالى المفردات التداولية: (درجة، أكرة الباب، ربطة العنق، الصحن، الشوكة، الملعقة، السكين).

لقد تعاملت الشعرية هنا مع المنظومة الصياغية تعاملا عكسيا لتطهرها من هوامشها التداولية، حيث بدأت صاعدة (بالرجل) ماديا، بينما تهبط به معنويا، وتنزل به إلى مرتبة الآلة الصماء الفاقدة

للإحساس عامة، وإحساس الشبع خاصة، فهى لا تعرف إلا الافتراس النهم الذى لا يفرق بين ما يصلح للافتراس وما لا يصلح له، المهم هو (الأكل) الذى ألح عليه النص سبع مرات بصيغة الماضى التى لا تترك مساحة لاحتمال عدم الأكل.

ولحرص النصية على رفع التداولى إلى أفق الصافى، استعانت بالمجاز عندما سلطت فعل (الأكل) على غير المأكول، وهو ما يعنى أن الشعرية هبطت بالذكورة من عليائها الثقافية لتلحقها ببدائية (الغابة)، بدائية قانونها الافتراس والابتلاع، وأداتها (الأكل) الذى لاحق كل ما قابل الرجل تمهيدا للوجبة الأخيرة المستهدفة (أكل الرجل زوجته ونام).

إن المتلقى- فى كل ذلك- لا يكاد يعى هذه التداولية التى تحكمت فى الاختيار الصياغى، وإنما الذى يعيه: أن هناك دفقة شعرية تشاهد واقعة ثقافية، وتراها منطقة شعرية تصلح أن تحل فيها بكل مفرداتها التى لا تمييز فيها بين التداولى والصافى.

وفى نزول شعرية الحداثة إلى التداولى، تقارب (القبيح) لكنها لا تستبقيه فى السياق الذى قبحه، وإنما تصعد به إلى أفق الجمالى، على نحو ما فعلته مع التداولى.

والملحوظ أن شعرية الحداثة لم تكن سباقة فى مقاربة القبيح، بل إن شعراء التراث كانوا الأسبق، فقد أقدم عليه أمير شعراء العربية أمرؤ القيس فى مثل توظيف (بعر الآرام) بوصفه خطا جماليا فى لوحته الطللية فى قوله:

ترى بعر الآرام فى عرصاتها
وقيعانها كأنه حـــب فلفل

ويطول بنا الأمر لو رحنا نرصد نماذج (القبيح) فى المدونة الشعرية التراثية، ذلك أن الذى نهتم له هو كيفية الصعود بهذا القبيح إلى أفق الجمالى على نحو ما أقدم عليه امرؤ القيس وأضرابه.

يقول عز الدين المناصرة فى "خطبة أعالى الليل":

أما نحن المحتشدين كالغبار
فقد مددنا لهم ألسنتنا
توالت البصقات من أعيننا
على أقفائهم المرطرطة من التعب(٢٥)

فى هذا الاجتزاء المحدود نزلت الشعرية إلى (القبيح) التداولى مرتين، الأولى فى (البصقات)، لكنها ارتفعت بهذا القبيح إلى أفق الجمالى عندما جعلت مصدر البصقات (العيون) بدلا من الفم، ثم جعلت مصبها (الأقفية)، والمفردة بين المصدر والمصب تدخل (المجاز)، ثم ما تلبث أن تغادره إلى (الحقيقة) حتى تتمكن من الالتحام بالمفردة الثانية (المرطرطة) لكى ترفعها معها إلى أفق الجمال بعد تفريغها من مرجعيتها الوضعية (بقية الشىء) وتملأها بدلالة سياقية طارئة هى: تقبل الأقفية للإهانات المتوالية حتى بلغت مرحلة التعب الجسدى والنفسى.

إن تخلى قصيدة النثر عن الصفاء اللغوى والنزول للقبيح تارة والتداولى تارة أخرى، قد صاحبه نوع من هدم المكونات الصياغية لحساب الجمالية، والجمالية عند الحداثيين تعنى مراوغة المتلقى ليكون وصوله إلى الناتج نوعا من المجاهدة الذهنية والنفسية.

وهذا الهدم يكاد يكون جماعيا، حيث يتصادم كل تركيب مع ما يسبقه وما يلحقه، وبخاصة عندما يعتمد النص (الجمل غير المرجعية) أى التى لا يمكن أن نقع لها على مرجع واقعى تستند إليه الدلالة، فعندما تقول ميسون صقر فى نص "هما":

يفتحان جذوة الرمز
يصهران سرهما
ويختبئان
الهموم على رأسيهما رتاج
ينغمسان فى لجة الفيضان
ينحتان الصخر من جسديهما
حبلا من مسد
وينهمران
وحين يتكثفان

تكون فى شكل جنونها الأليف
وهو شكل لملامح السكون(٢٦)

نلحظ غياب المرجعية، وأولها مرجعية الضمائر، حيث توالى (ضمير المثنى) دون مرجع يكشف عنه، وثانيها غياب مرجعية التراكيب، فأين مرجع (جذوة الرمز) و(السر المنصهر) و(الهموم المغلقة) و(الجسد الصخرى) و(الجنون الأليف) و(ملامح السكون).

إن المجاز يكاد يقف عاجزا أمام هذه المتوالية التركيبية التى لا تسعى لتوصيل معنى ما، وإنما تسعى لتوصيل لغتها بكل بكورتها ومفارقتها للمألوف رغم الهدم الصياغى الذى جاء من غيبة المراجع عامة.

ويكاد يكون الهدم أكثر تجليا فى متوالية أخرى تعتمد قطع العلائق بين الأبنية التركيبية، وبين الأسطر الشعرية، وربما كان اعتماد هذه الظاهرة إشارة ندرك منها أن الإبداع يريد أن يقول أكثر مما قال، وقد أدى ذلك إلى تداخل المقول مع المسكوت عنه، فجاءت هذه الخلخلة التركيبية الهدمية.

يقول على المقرى فى "ساعة متأخرة":

سيل عرق الذاكرة من قصبة القلب
الأعوام
والتعب المنسوج بالصمت والكلام
البنات
والضجر
والندم
خلس نفسه من نفسه
ثرثر إلى ساعة متأخرة من العمر
ونام
المراثى أبقى من الأصدقاء(٢٧)

إن النص يقدم نفسه لمتلقيه معتمدا على إثارته وهز ثقته فى المعنى، وفى سبيل ذلك يقطع العلاقات بين الأسطر، فيستحضر أداة الربط تارة، ويغيبها أخرى.

وهذا القطع الدلالى يلاحق المفردات أيضا، حيث نفتقد العلاقة السياقية بين معظم المفردات، وكأن المفردات تتسابق لدخول السياق دون أن تعطى اهتماما لما يسبقها أو يلحقها من مفردات.

ويلاحق القطع الشكل الطباعى، فلا توازن بين الأسطر، فبعضها يمتد إلى ست مفردات، وبعضها ينكمش إلى مفردة واحدة، وهذا الانكماش البالغ واحد من تقنيات الحداثة التى أعطت المفردة حقوق التركيب، وأتاحت لها أن تستقل بالسطر الطباعى.

ويبدو أن هذه الظاهرة كانت إشارة واضحة إلى أن الإبداع يريد أن يقول أكثر مما قال، أو لنقل إن الإبداع- غالبا- ما يعيش محاصرا بين المسموح به والمسكوت عنه،

وفى تصورنا أن ظواهر الهدم الصياغى تعود إلى اعتماد شعرية الحداثة على (المفردة) اعتمادا بالغا، وبالرغم من أن الدرس اللغوى والبلاغى القديمين قد أخرجاها من دائرة (الإفادة)، فإن شعراء الحداثة وقفوا على مساحة التحدى لهذا الموروث اللغوى والبلاغى، ومن ثم أعطوا المفردة حقوقا لم تكن لها عند القدامى والمحدثين.

لقد كانت المفردة رهينة السياق الذى يحتويها، رهينة ما يسبقها وما يلحقها من دوال، لكن شعراء الحداثة حرروا المفردة من هذا السياق، وأعطوها الحق فى الاستقلال بإنتاج المعنى، أى أنها أصبحت مساوية للتركيب فى هذا الإنتاج.

ولاشك أن هذا الوعى الطارئ بحقوق المفردة كان ابنا شرعيا للعقيدة الإبداعية لشعرية الحداثة، إذ إنها لم تعد تثق فى ارتباط الدال بالمدلول الواقعى، ولم تعد تثق فى مقولة (المحاكاة) على مستوياتها المختلفة، إن الذى تثق فيه: أن كل مفردة تنتج مرجعيتها دون نظر إلى الواقع الفعلى، وإنما ينحصر نظرها فى مستهدفاتها الجمالية أكثر من الدلالية، معنى هذا أن (الدال والمدلول) يتحركان حركة حرة، فقد يتباعدان، وقد يتقاربان، وقد يتحدان حسب المهمة الفنية المطلوبة، ولعل هذا كان وراء استقلال المفردة بالسطر أو الجملة

الشعرية إعلانا عن وظيفتها الطارئة.

يقول سيف الرحبى فى "أنثى باذخة":

الماء ينسكب من خاصرة الجبل
ماؤه الماسى
خفقة نسيمه تهب على الإنسان الأول
هلوساته
وهذه الشجرة الظمأى من قرون
تسكن أحلامه كأنثى باذخة
وربما لم يكن هنالك نبع ولا شجرة
فقط
هذا الخيال المأخوذ بصدمة الغياب(٢٨)

تتخذ الدفقة (النبع)- المضمر فى السطر الأول- ركيزة إنتاج شعريتها، فترصد ملامحه الخارجية (انسكابه الجبلى) (ماءه الماسى)، ثم ترصد هوامشه المصاحبة (خفقة النسيم) القادمة من زمن البكارة (الإنسان الأول) إلى أن تصل الشعرية للسطر الرابع، فتقدم مفردة واحدة (هلوساته) لكنها مفردة مشحونة بطاقة تركيبية مكتملة الدلالة، حيث جاءت على صيغة (الجمع)، ثم لحق بها (الضمير) لكى يتحول السطر إلى كتلة مفعمة بالاضطراب الذهنى والنفسى، موغلة فى العمق الخرافى والأسطورى.

وفى سياق هذه (الهلوسات) تحضر (الشجرة الأسطورية) بوصفها إسقاطا للذات المتكلمة فى ظمئها الأزلى للسكنى إلى (الأنثى) الغائبة عن الواقع، والحاضرة فى الحلم، وحضورها فى الحلم ليس إلا استمرارا لغيابها.

ويستقل السطر الثامن بالظرف (فقط)، لكن برغم الاستقلال الصياغى، فإن نفوذ الظرف قد تسلط على ما سبقه وما لحقه، حيث أكد النفى السابق عليه فى السطر السابع، ومهد لحضور الخيال فى السطر التاسع، واللافت هنا أن استقلال المفردة بإنتاج المعنى لم يوثقه استحواذها على السطر أو الجملة الشعرية فحسب، بل إنها قد تشارك غيرها من المفردات فى السطر، أو مجموع الأسطر دون أن ينتقص ذلك من استقلالها بإنتاج المعنى.

(٦)

إن الحوار حول قصيدة النثر لم يتوقف، وفى كل مرة يتجدد فيها الحوار تحضر مقولة (الشكل) أى (البناء الموسيقى)، فمعظم رافضى قصيدة النثر أسسوا رفضهم على الربط بين الشكل والموسيقى، فإذا غابت الموسيقى غاب الشكل، وإذا غاب الشكل غابت الموسيقى، وهو ما يعنى أن الإيقاع الموسيقى أصبح هدفا فى ذاته، وفى يقينى أن هذه العقيدة الإبداعية تنافى العقيدة الشعرية فى العربية منذ أن كانت (ديوان العرب) حتى اليوم، إذ إن هذه العقيدة قدمت الإيقاع الموسيقى على سواه من الركائز بوصفه (أداة) لا بوصفه هدفا، ومن حق كل شاعر أن يختار الأداة التى تناسب عزفه، إذ لو صحت العقيدة بأن الموسيقى هدف فى ذاته، لكانت (ألفية ابن مالك) أعظم النصوص الشعرية فى مسيرة الأدبية العربية- كما سبق أن ذكرنا- والشىء اللافت فى هذا السياق أن شعراء كل مرحلة شعرية يتسابقون فى تجاربهم ومغامراتهم، وعندما يشعرون أن المغامرة حققت أهدافها، يتوقفون، ثم يطالبون غيرهم بالتوقف عند الحدود التى بلغوها، وكأن المغامرة والتجربة وقف عليهم وحدهم، وكل من اجترأ على فعل ما فعلوه، اتهموه بالمروق، مستعيدين بعض مواقف النقد القديم والحديث، مثل موقف ابن أبى إسحق والأصمعى من الفرزدق، وموقف ابن الأعرابى من أبى تمام، وموقف الصاحب بن عباد من المتنبى، ومثل موقف العقاد والمازنى من شوقى، وموقف العقاد من شعر التفعيلة، لكن أين المعترضون؟ وأين المعترض عليهم فى مسيرة الشعرية العربية قديما وحديثا؟

إن موقف الرافضين لقصيدة النثر لم يتأسس على إسقاطها للموسيقى فحسب، بل إنهم أضافوا مبررا آخر لهذا الرفض، وهو كثرة النماذج الرديئة فى هذا النوع الطارئ، وهى كثرة قد تهدد

الشعرية العربية جملة، وتنذرها بقرب انحسارها النهائى من الساحة الأدبية.

وهذا ما نتحفظ عليه كثيرا، لأن الرداءة تكاد تكون ملازمة لكل إبداع قولى وغير قولى، وهى حاضرة مع الشعرية العربية فى زمنها القديم، بل إنها تكاد تغلب عليها، لكن الزمن يقوم بمهمة (جهاز التنقية)، فيحتفظ بالجيد، وينفى الردىء، وقديما قال القاضى الجرجانى: "ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية، فانظر: هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه.... ولولا أن أهل الجاهلية جدوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة والأعلام والحجة، لوجدت كثيرا من أشعارهم معيبة مسترذلة، ومردودة منفية"(٢٩).

وقد تكفل المرزبانى برصد جانب من عيوب الشعر وأخطاء الشعراء: "من اللحن والسناد والإيطاء والإقواء والإكفاء والتضمين والكسر والإحالة والتناقض، واختلاف اللفظ، وهلهلة النسج، وغير ذلك من سائر ما عيب على الشعراء قديمهم ومحدثهم"(٣٠).

وبرغم ذلك لم يدَّع القاضى الجرجانى أو المرزبانى أن هذه الشعرية المسترذلة قد هددت الشعر العربى فى قليل أو كثير، ولم يصلنا أن شاعرا، أو عدة شعراء، أو حلفا شعريا، قد هدد مسيرة الشعرية بإبداعه الردىء، فكل مرحلة تضم الغث والسمين، ولم يكن الغث يوما مدعاة لنفى السمين.

والعجيب أن معظم الرفض لقصيدة النثر قد صدر من التفعيليين، حتى وصفها بعضهم (بالنص المارق)، وبعضهم (بالشعر الناقص)، وبرغم هذه الصفات، فإن قصيدة النثر قد أغوت بعض كبار شعراء التفعيلة، فمنهم من هاجر إليها واستقر فيها مثل أدونيس وسعدى يوسف، ومنهم من توقف وأطال الوقوف فى رحابها مثل نزار قبانى الذى أنتج فى هذا الرحاب ديوان مائة رسالة حب سنة ١٩٧٠.

وإذا كان نزار قد أطال الوقوف، فإن محمود درويش قد توقف توقفا مؤقتا أنتج خلاله قصيدته "مزامير" من ديوانه أحبك أولا أحبك سنة ١٩٧٢، وهى قصيدة طويلة تبلغ أربعمائة وتسعين سطرا، وهو ما يعادل ديوانا كاملا من دواوين قصيدة النثر.

وهناك بعض الشعراء الراسخين فى التفعيلة قد وقعوا فى هذه الغواية، وأصبحوا من أصحاب القصيدة الواحدة، منهم عبدالمنعم عواد يوسف فى قصيدته "لقاء معه"، وفاروق شوشة فى "أوراق لندنية"، ومحمد إبراهيم أبو سنة فى "رسالة إلى الحزن" من ديوانه تأملات فى المدن الحجرية سنة ١٩٧٩.

واضح- إذن- أن قصيدة النثر لها غواية عند الشعراء جميعا، وهذه الغواية سيطرت على السبعينيين ومن تلاهم فاستقروا فيها، وهذه الغواية جذبت بعض الشعراء على نحو مؤقت، وهم أصحاب المطولات، وهناك الشعراء العابرون عليها، وهم أصحاب القصيدة الواحدة، ولو أتبعها كل منهم بأخرى لعددناه فى فحول قصيدة النثر، وذلك على الرغم من أن العابرين هم أخطر على قصيدة النثر من أصحاب الرداءة، لأنهم- فى الأصل- رافضون لقصيدة الاختلاف، وكأن عبورهم لإثبات ذاتهم، وإثبات صحة حكمهم على النوع الذى مارسوه من باب (التجربة) الفاشلة التى تدفعهم إلى العودة لما كانوا عليه.

أقول قولى هذا، وفى يقينى أن (قصيدة النثر) ليست نهاية المطاف فى مسيرة الشعرية العربية، فهى شعرية لم تعرف التوقف عند تقاليد ثابتة، فمنذ بدأت سفرها الطويل، وهى دائمة التطور فى الشكل والمضمون، ومن ثم يكون الرفض نوعا من المصادرة، ودعوة للتجمد، لأن هذا الرفض إذا تسلط على قصيدة النثر، فإنه- بالضرورة- سوف يلاحق ما يتلوها من تحولات، أى أن الرفض سوف يصبح عقيدة تطلب لذاتها.

إن الموضوعية تقتضينا أن نتوقف مؤقتا مع جمهرة شعراء قصيدة النثر، حيث أوغل بعضهم فى المغامرة التجريبية، وبخاصة الجيل الأخير، ظنا منهم أن هذا الإيغال سوف يعطيهم خصوصيتهم، لكن الإيغال تحول إلى (انفلات) وهو ما يمكن أن يقود هذا الإبداع إلى (العشوائية)، وهى أخطر من الرداءة على قصيدة النثر، وجاءت مقاربة العشوائية فى تمردها على نفسها، على الرغم من أنها مازالت فى ميعة شبابها، وهذا التمرد إرهاص بمرحلة جديدة، وخطورة ذلك، أن المرحلة الحاضرة لم تقدم كل عطائها الذى ننتظره منها، ومن ثم يكون ذلك حكما ضمنيا بأن قصيدة النثر قد بلغت مرحلة الشيخوخة وهى ميعة الشباب.

ويمكن- فى هذا السياق- أن أعرض بعض ما داخلنى عن قصيدة النثر فى لحظتها الحضورية، فإن المصطلح الذى يحتويها مكون من دالين تجمعهما علاقة (الإضافة)، وهذه العلاقة توجه حركة المعنى فى المصطلح، فهى تتيح للمضاف (قصيدة) أن يستحوذ على بعض خواص المضاف إليه (النثر)، وهو ما يعنى أن أصحاب قصيدة النثر قد أقدموا عليها بوصفها (قصيدة) شعرية، لكن الإقدام تجاوز الشعرية العمودية والتفعيلية، ليصل إلى (النثر) وامتصاص بعض مواصفاته، أى أن قصيدة النثر اعتمدت الشعر مدخلا لها، ثم خصبته ببعض الخواص النثرية، مع السعى لإحداث مصالحة بين الطرفين خلال تنازل كل منهما عن بعض خواصه الفارقة، ليتأتى اللقاء بينهما فى منطقة محايدة تعيد إنتاجهما فى مزيج يصعب فيه الفصل بين ما هو شعرى، وما هو نثرى، وهذا المزيج يقدم نوعا إبداعيا يجمع بين الازدواج والتوحد على صعيد واحد.

لكن الملاحظ- فى الزمن الأخير- لقصيدة النثر، اهتزاز العلاقة بين طرفيها حتى وصل الأمر إلى (عكس القضية) حيث تحول المصطلح من (قصيدة النثر) إلى (نثر القصيدة)، وبعد أن كانت العقيدة الإبداعية: إنتاج نص شعرى مشبع بطاقة نثرية، أصبحت العقيدة: إنتاج نص نثرى مشبع بطاقة شعرية، وبعد أن كان الطرف الأول (قصيدة) يستمد من الطرف الثانى (النثر) طاقته التعبيرية والجمالية، أصبح الطرف الأول هو (النثر) الذى يستمد طاقته الجمالية من الطرف الثانى (قصيدة).

لقد داخلنى هذا الإحساس خلال متابعتى لكم وافر من إبداعات قصيدة النثر فى زمنها الأخير، حيث وقع فى يقينى أن معظم هذه الإبداعات قد عدلت مسارها الجمالى، وأوغلت فى النثرية، مستثمرة كثيرا من تقنياتها على حساب تقنيات (القصيدة)، فمع غياب الموسيقى غيابا مطلقا، أخذ (التخييل) فى الانحسار، وتبعهما المعنى، حيث استحال إلى إمكانية لغوية ذهنية تكاد تكون مغلقة على منتجها.

وفى تصورى أن النصوص الأخيرة قد تمادت فى عدائها للمتلقى، ودفعه دفعا إلى رفض قصيدة النثر خلال عملية يمكن أن ننظر إليها بوصفها نوعا من الإسقاط النفسى، فبدلا من أن يكون النص معاديا للمتلقى يصبح المتلقى هو المعادى له.

إن اقتراب (قصيدة النثر) من النثر على هذا النحو قد دفعها أكثر إلى الانشغال باليومى والحياتى بكل تفصيلاته المركزية والهامشية، وأصبحت اللحظة الآنية هى صاحبة الحظوة، وخطورة ذلك كله أنه لا يحتاج إلى الدخول فى الحالة الشعرية، ذلك أن الانشغال بالوقائع المباشرة يعتمد (المحاكاة) وفى رأينا أن المحاكاة لا تنتج إبداعا صحيحا، لأن وظيفتها هى (الإثارة) فحسب.

إن الإيغال فى النثرية جعل (السرد) فى مقدمة تقنيات قصيدة النثر، بعد أن كان مجرد تقنية من تقنياتها ليس له تقدم عليها، وتقديم السرد على هذا النحو ساعد على إزالة الفارق بين الشعرى والنثرى، لأن السرد- فى حقيقته- لا يحسن التعامل إلا مع ثنائيات (العلة والمعلول، والسبب والمسبب، والمقدمة والنتيجة)، أى أنه يهتم بالتسلسل والتتابع الذى يحكمه العقل والمنطق والزمن للوصول إلى المتلقى من أقصر الطرق، فإذا

تم نقل كل ذلك إلى الشعرية، هبطت إلى النثرية المباشرة، لأن الشعرية تنفر من المنطقية العقلية، وتؤثر الفجوات والفراغات وتباعد العلاقات، وإذا كان السرد يستريح إلى الصياغة المسبوكة المحبوكة، فإن الشعرية تهز فى عنف عناصر السبك والحبك، وتتمرد على عناصر الربط والارتباط.

أقول قولى هذا بعد أن عشت مرحلة زمنية تقرب من ربع قرن مع الشعرية العربية عامة، وشعرية الحداثة خاصة، وقصيدة النثر على وجه أخص، قرأت ما قرأت من هذا الشعر فى محبة خالصة، ومن المؤكد أن هذه القراءة لن تتوقف، والمحبة لن تفتر، دليلى على ذلك ما أقدمه الآن، فهو نوع من الحب الملازم لطول العشرة، ومازلت عند رأيى فى أن الواقع العام للشعرية عموما، وقصيدة النثر خصوصا، صحيح فى جملته، وهذه الصحة تفرض علينا طبيعة السؤال الذى يجب أن نطرحه فى مواجهة أى إبداع شعرى: هل هذا شعر أم غير شعر؟ كما تفرض علينا السؤال الذى يجب أن نتخلص منه: هل هذا النص موزون أم غير موزون؟

الهوامش :

(١) الفارابى: **كتاب الحروف**، تحقيق: محسن مهدى (دار الشروق، بيروت، ١٩٦٩)، ص١٤٢.

(٢) عبدالقاهر الجرجانى: **دلائل الإعجاز**، قراءة شاكر (القاهرة، الخانجى، ١٩٨٤)، ص٢٥٦.

(٣) عبيد بن الأبرص: **ديوان عبيد بن الأبرص**، تحقيق: حسين نصار (البابى الحلبى،١٩٥٧)، ص ص٧٦-٧٧.

(٤) قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، تحقيق: مصطفى كمال (الخانجى، ١٩٧٩)، ص١٥.

(٥) حافظ إبراهيم: **ديوان حافظ إبراهيم**، ضبط: أحمد أمين وآخرين (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠) ج ١، ص١٠١.

(٦) البحترى: **ديوان البحترى**، ضبط البرقوقى (هندية بمصر، ١٩١١)، ص٢/ ١١.ج ٢، ص١١.

(٧) أبو الطيب المتنبى: **ديوان أبى الطيب المتنبى**، تحقيق: عبدالوهاب عزام (الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥)، ص٣٢٣.

(٨) الجاحظ: **البيان والتبيين**، تحقيق: هارون (لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٨)، ج ١، ص٦٦.

(٩) ابن عصفور: **ضرائر الشعر**، تحقيق: السيد إبراهيم محمد (دار الأندلس، ١٩٨٢)، ص١٣.

(١٠) ابن سلام الجمحى: **طبقات فحول الشعراء**، قراءة شاكر (الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠)، ج ١، ص ١٠.

(١١) ابن فارس، **الصاحبى**: تحقيق: السيد أحمد صقر (عيسى الحلبى، ١٩٧٧) ص٤٦٨، وقد ذكر القاضى الجرجانى فى **الوساطة** مضمون الجملة، ونسبها العاملى فى **الكشكول** للخليل بن أحمد.

(١٢) أحمد الشهاوى: **الأحاديث- السفر الثانى** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣)، ص١٦٠.

(١٣) المرزبانى: **الموشح**، (المطبعة السلفية، ١٣٨٥هـ)، ص٤٧٢، ٣٨٢، ٤٩٢.

(١٤) محمد فريد أبو سعدة: **ذاكرة الوعل**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧)، ص٥٩.

(١٥) قاسم حداد: **عزلة الكلمات**، (البحرين، كتاب كلمات، ١٩٩١) ص٥٢.

(١٦) محمد عبدالمطلب: **النص المشكل**، (الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩) ص ١٠٥: ١١٧.
(١٧) ابن رشيق: **العمدة**، (أمين هندية بمصر، ١٩٢٥)، ج ١، ص٦٧.
(١٨) امرؤ القيس: **ديوان امرئ القيس** (دمشق، دار كرم)، ص ص١٣٠- ١٣١.
(١٩) الخليل وابن السكيت والرازى: **ثلاثة كتب فى الحروف**، تحقيق د. رمضان عبدالتواب (الخانجى والرفاعى، ١٩٨٢)، ص١٤٧.
(٢٠) السيوطى: **الإتقان فى علوم القرآن**، (القاهرة، مطبعة حجازى، ١٩٤١) ج ١، ص١٢١.
(٢١) د. محمد عبدالمطلب: **هكذا تكلم النص**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧)، ص ص٢٤٣- ٢٤٤.
(٢٢) **العمدة**: مرجع سابق، ج ١، ص٥.
(٢٣) **طبقات فحول الشعراء**، مرجع سابق، ج ١، ص٥.
(٢٤) لينا الطيبى: **شمس فى خزانة**، (لندن، منشورات ل. ن)، ص٣٨.
(٢٥) عز الدين المناصرة: **الأعمال الشعرية- ديوان: قمر جرش كان حزينا** (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١)، ص٣٢٦.
(٢٦) ميسون صقر: **الريهقان**، (١٩٩٢)، ص٥٥.
(٢٧) على المقرى: **ترميمات**، (اليمن، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٩)، ص٤١.
(٢٨) سيف الرحبى: **مقبرة السلالة**، (منشورات الجمل، ٢٠٠٣)، ص٩٠.
(٢٩) القاضى الجرجانى: **الوساطة**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى (الحلبى) ص٤.
(٣٠) **الموشح**، مرجع سابق، ص١١.